

『小説作法』における「忍耐と修練」

山 本 歩

留意事項と課題設定

現今、創作初心者に向けた、「小説の書き方」や「小説家になる方法」を掲げた書籍類は数多く出版されていると思われるが、近代小説勃興期にあたる明治時代においてはどのような形で存在したのか。小説の書き方を指南する言説それ自体は、雑誌の記事や文章指南を目的とした書籍の一部にも確認できる⁽¹⁾。小説創作を指南する言説を一般的に見ていくためにはそれらも調査対象としなければならないが、ここではまず、一巻の書籍としての小説作法書について言及したい。限られた紙幅で論じられる、あるいは他の文章ジャンルとの総括を余儀なくされる媒体での発表に比べ、そこに自ずと表れるであろう、小説という文学形式の独立性の自覚と、一貫した指導の指向性をこそ、重要と考えるからである。

そのように定義したとき⁽²⁾、管見の限りでは、明治三十六年三月、落合浪雄の『着想描写 小説著作法』（大学館）が小説作法書のはしりということになる。次いで明治三十九年五月、日本文章学院の『小説作法』（新潮社）⁽³⁾が出ている。博文館「通俗作文全書」の最終巻である第二十四編として、田山花袋の『小説作法』が出版されたのは、明

治四十二年六月三十日だった⁽⁴⁾。このように、明治三十年代後半から四十年代は、小説作法書の誕生・成立期だったと言える。

「作法」はつい「さほう」と読みそうになるが、少なくとも花袋の『小説作法』においては「作法」には「さくほう」のルビが振られている。それ故、タイトルも「しよせつさくほう」と読むことが望ましい。ところで、『日本大百科全書』（小学館 平成六年一月）の「さほう」の項目では、「さくほう」と読む語彙についても言及されている。

作法と呼んだ場合は、詩歌・文章の作り方、つまり、ものの仕方や所作の方法をいう。作法は日常生活における「立ち居ふるまい」の法式、行儀作法をさすが、現在ではともに作法とよんで、両者を兼ねた意味に用いる例も多い。

無論、「さほう」「さくほう」が明確に区別されていたとこで言い切るわけにはいかない。まして作家が自覚的に用いていたことは論証できない。実際は現在の「さほう」と同じように、「さくほう」もまた、「仕方」「所作」「方式」「行儀」の意が混合された意味合いで用いられたはずである。すなわち「詩歌・文章の作り方」の周辺に、「作法」は、軌範、定石、方法、技術などの多元的な意味を有して存在していたと思われる。

明治期において、「作法」の他に、「活法」「軌範」「文範」「文集」「文選」などのタイトルのもと、文章の書き方ないし活用シーンを紹介する書籍や雑誌が数多く誕生した。取り上げられるジャンルは、漢文・美文や言文一致の作法など、言語イデオロギーに即したものと、書簡文、商業文などのいわゆる実用文、短歌・俳句など文学など、多様であった⁽⁵⁾。博文館の「通俗作文全書」もそうしたシリーズであり、実用文、創作文など、当時のあらゆる種類の文章をテーマとした。

そのような状況下にあつて、『文』と『小説』の区別があいまいなものだった」と証言したのは大岡昇平であ

る⁽⁶⁾。また、川端康成は『新文章読本』において、「明治時代」には「小説即文章、文章即小説」、小説と文章が「全く同じ意味に用いられていた」ことに言及している⁽⁷⁾。明治大正期には「小説」と「文章」がかなり近い意味で認識される場合があったとされているのだ。もちろん「小説」という小さなジャンルは確実に存在したのだが、それは「文章」という大きなジャンルに組み込まれていた、と理解できよう。

「小説」も「文章」の一ジャンルであつたならば、数々の作法書の刊行に伴つて小説作法書が生まれたのも頷ける。当時文壇と特に深い繋がりを見せていない落合浪雄の採用⁽⁸⁾、日本文章学院という通信教育機関、「通俗作文全書」というシリーズにおける刊行——と、先の三編はどれも、まず何より出版社側の企画ありきで成立した事情が透けて見える。故に、我々は小説作法書の誕生を、各種文章教育のムーブメントに触発される形で起こった現象として理解すると共に、出版社の（あるいは時代の）、要請によつて背負わされた課題として考えなければならぬだろう。こうした留意のもと、本稿では特に、花袋の『小説作法』を取り扱う。選択の意図としては、

i 文壇の第一線で活躍する作家の、

ii 単著としての小説作法書として、恐らくは初めてのものであること、それ故にと言うべきか、

iii この書籍は「小説に作法などと謂ふことは無い」という問題意識のもと書かざるを得なかったこと、

この三つが挙げられる。小説に「作法」が見出せないとき、小説作法書は不可能に思えるが、そこに如何に対応し、課題としての小説作法書を達成しようとしたか、その態様を明らかにしたい。そのために、本稿では「修練」「経験」という概念に注目する。以後、二重鉤括弧付きの『小説作法』という言葉を用いる際は、特に断りがない限り、田山

花袋のそれを指すこととする。

さて、『小説作法』は投書雑誌「文章世界」に掲載された記事をもとに書かれたもので、これまで、花袋の描写理論を理解するための資料としてたびたび用いられてきた。和田謹吾は『文章講壇』や『評論の評論』などの文章をそのまま織り込んだ部分が多く、これは単なる啓蒙的著述というよりも、この時期の花袋の評論集的な性格」を持つとした⁽⁹⁾。こうした見方には、作者自身が凡例に「本書は小説作法と題したれど、実は小説に対する著者の随感録なり」と書いていることも影響していると思われる。しかし、『小説作法』は既存の記事を「そのまま織り込んで」いるとは言えない。本稿末尾に『小説作法』の目次および初出一覧を附記したが、編集・改稿・書き下ろし部分が多いことがわかる。また、「啓蒙的著述」か「評論集」かは受け取り方によって異なるだろう。初心者を対象とした発刊の性格上、彼らに対しての「啓蒙的著述」としても誤りではあるまい。

本稿においては『小説作法』を、初心者に小説を指導する言説として再認識している。たとえ「随感録」の部分があるにしても、「通俗作文全書」シリーズであるという課題を背負って書かれたことは動かしようがなく、また内容に踏み込んでも、著述を指導しようとする態度は、花袋のその他の評論に対し明らかに色濃いと言えるからだ。

ならばなぜ花袋は「随感録」なる自己規定を『小説作法』に与えなければならなかったのか。そこには、小説作法書という課題に直面した作家たちの困惑が要因としてある。『小説作法』の具体的内容に踏み込む前に、その困惑を確認しておこう。

小説作法書についての丹念な調査・研究として、森田三咲氏のことを挙げなければならない。森田氏は先行する文章作法、殊に美文作法書に対する先の三書の特徴を『法則』に回収されない作法を打ち出している点」だと述べ、『小説作法』の凡例「繁簡宜しきを得ず首尾統一せざる処あるを恥づ」を以て『法則』というものから脱却していることの表れ」と評価している。また、三書における人生経験の必要性への言及を論じた上で、「『いかに小説を書くか』という議論から『小説家はいかにあるべきか』という議論へと次第にずれていき、小説作法書で『小説家』イメージが語られていく」と解釈している⁽¹⁰⁾。

この「法則」は『小説神髓』下巻の「小説法則総論」に基づいた表現であるため、その実態把握のためには議論を要する。が、注目しておきたいのは、それに回収されない「作法」とは何かということ、言い換えれば小説作法書は本場に「作法」を説き得たのか、作家たちは課題としての小説作法書を望まれる形でクリアできたのかという問題である。また、議論のずらされた先が「『小説家』イメージ」に対する言及のみだったのかも考察の余地があろう。

さて、前提として、小説作法書の想定読者は小説を書くこととする初心者、当時の言葉を用いれば「初学者」たちである⁽¹¹⁾。

落合の『小説著作法』の「初学者」像は「未だ筆を採つた事の無い小さい天才や爛慢たる詞藻を以つて居ながら、小説を書いた事の無い方々」とされている。

一方、日本文章学院『小説作法』においてはどうか。小栗風葉の「初心の人」に対するイメージは「『何うしたら小説がうまく書けるでせうか』と「屹度問」うてきて困らされるというものだった。すなわち「外見は派手らしい

芸術家生活を羨望」する気持ちから作家を志す者たちである。読者の技術レベルは『著作法』に比べ上がっていると
言え、既に小説を書いた経験を持つ者が想定されているようだ。

『小説作法』でも、「如何に小説を書くべきか？　いかに巧みなる小説を作るべきか？　自然派の小説とは何ぞや？
現代思潮とは何ぞや？」（一編二）と質問する「初学者」像が描かれる。花袋は投書雑誌「文章世界」の主筆であ
り、「如何に小説を書くべきか」という質問にも、応答を要求される立場にあった。

永井聖剛氏は、「厭世的」「個人主義者」「文学青年たちが集合する雑誌「文章世界」は、実業方面で立身出世を目
ざす青年たちにとっての雑誌「中学世界」から「去勢」し「排除」された存在だったと述べている。

明治三十九年三月の『文章世界』創刊は、『中学世界』側からすれば、体のよい厄介払いにほかならなかった、というべき
だろう。これで『中学世界』は、国家有用の士人を養成する教養雑誌・受験雑誌としての同一性を補強できるからである。¹²⁾

だとすれば、花袋の会う「初学者」たちはメリトクラシーから分断された社会的な「厄介」者だったはずだ。

また「文章世界」は、紅野謙介氏の述べるように、「生産および生産者に対する関心」や「自分も雑誌のなかの書
き手になりうるかもしれないという読者の欲望」を掻き立てた¹³⁾。

「国家有用」から乖離し、メディアによって、生産者になることへの願望を増幅された青年たちは、その結果とし
て即効性ある「作法」を求め、なればこそ「如何に小説を書くべきか」という「抽象的な質問」を繰り出したのであ
る。

しかし小説を教えることへの違和感は、『小説著作法』の時点で示されている。落合は、「小説を著作する方法と云
うのは頗る奇妙に感じられ、或は多数の読者から到底無能の事として、嘲笑や批難を受けるだろうと云う事」を覚悟

しつつも、「唯小説が如何にして立案され、如何にして書かれ得るやを、或点まで了解せしむる事につとめた」と執筆の意義を表明した。また、その背景として、落合が「今の時代は何事でも学校の課程で出来るものとしてある時代」という時代からの要請を認識していたことも見逃すべきではないだろう。

日本文学学院の『小説作法』は、「只入門者の心得を述べて、初学の途しるべたらしめるのみ」とその「作法」の枠内を「心得」にとどめている。徳田秋声も「美術は定理や公式で説明されるものではなく、唯芸術家の心と心が触れ合って初めて伝ふることが出来るものである」とし、「芸術家たらんとする以上、是非心得ねばならぬ点だけを」述べる。

内容にまで踏み込めば、二書とも、創作の様々な段階に際し作家が採るべき動作を、具体的に説いている。それでも小説に「作法」があると断言することに戸惑いを見せた。それは言い換えれば、「著作法」や「作法」という言葉で小説を説明せねばならないことに對する戸惑いだろう。小説作法書という課題を与えられたとき、落合は、日本文学学院の講師たちは、「小説」というジャンルと「作法」という言葉のそぐわなさに困惑せねばならなかった。

花袋の『小説作法』は冒頭の一文において「作法などと謂ふことは無い」と明言した⁽⁴⁾。「作法」を教授する「通俗作文全書」最終巻にあつて、いささか挑発的とも言える一文は、次のように続く。

苟くも作法らしいものが頭脳に出来て来れば、もう其小説は型に入つて居る。新しい生気を其中から得ることは出来なくなつて居る。天才は忍耐だとフロオベルが言つたが、實際忍耐と修練とより他に作法などといふものはないと思ふ。(一編一)

「作法」的なもの——軌範、定石、方法、技術——は「小説」には存在しない、と言うよりも、存在してはならない。存在が想定されたとき、小説は「型」にはまってしまう。それを避けると『小説作法』は言い、また敢えて「作法」

があるならば「忍耐と修練」のみだと主張する。「作法」という言葉との対峙において、花袋は「型に入」という明確な理由を提示して、それを排した。凡例で「随感録」という言葉を用いたのも、「作法」を排したために小説作法書という自己規定が不可能になった、あるいは本文に説得力を持たせるために回避しなければならなくなったからだろう。

「作法」の在不在問題は、以後の小説指南書籍でも言及されていく。川端康成の『小説入門』はまさに花袋の右の言葉を冒頭に引用し、「作法」を論じ始めることになる。川端はそれらの言説を「アイロニーにすぎない」と断じ、「小説にも内在する法則がある」とした⁽¹⁵⁾。切り離される（が故に言及される）にせよ、「内在」することを発見されるにせよ、「小説」と「作法」的な概念は、ここより二項の対立する概念として取り扱われることになる。

そして『小説作法』に話を戻せば、特徴的なのは「作法」を論じることを放棄し、その代案として、「オルタナティブ忍耐と修練」という言葉を持ち出したことである。これは「小説家」イメージへの言及に留まらない、重要な役目を果たしていると思われる。

二

モーパッサンに“Le Roman”（小説）と題された小論がある。一八八八年、長編“Pierre et Jean”（『ピエールとジャン』）の序文として掲げられたものである⁽¹⁶⁾。先に引用した『小説作法』の「天才は忍耐」なるフローベールの言葉は、ここから引かれたものだと思われる（厳密には、もとビュフォンの格言であるが）。

わたしは思いきって数編の試作を見てもらった。フローベールは親切にそれを読んでから、こう答えた。「きみに才能がある

かどうか、それはわたしにはわからない。持ってきたものからすれば、ある種の知性のあることは見当がつく。だが、きみ、これだけは忘れないように。ビュツフォンのことだが、——才能とは長い忍耐にすぎないとね。勉強したまえ」

(略)

——才能とは長い忍耐である。——まだなんびとも見られず言われもしなかったある一つの面を発見するためには、じゅうぶんの時間と忍耐をかけて、表現したいと思うすべてを注視しなければならぬ。いつさいのものの中に、まだ研究されない部分があるはずだ。⁵⁵

“Le Roman”は“Pierre et Jean”の内容とは直接的な関係はない小説論である。そこにおいてモーパッサンが重視したのは、手法や表現が「独創的」であることで、それは長時間の「忍耐」によってのみ得られるとする。

「忍耐と修練」は“Le Roman”に触発されたものだろう。ただし、“Le Roman”が独創性を目的化して「忍耐」を続けた経験を説いているのに対し、『小説作法』は独創性を志向してはいるものの、立ちはだかる問題としての「型」に、より言及している。

総ての約束、総ての規定を捨て、赤裸々に自然の前に立つたのが今の文芸である。人為の結構に価値を置かなくなったのもこれが為めである。序破急などという規則に意味を認めなくなったのもこれが為めである。キラクターの上に普遍的の統一を求めなくなったのもまたこれが為めである。(八編二)

文体のみならず、小説に伴うあらゆる「規則」「統一」から意識的に離れることをも主張する。「作者は常に其特色と其文体から擺脫するやうにするのが最も必要なる努力」(十編一)とまで言うように、絶えず現時点の「型」を脱し続けることが、「独創的」という最終目標以上に焦点化されている⁵⁶。そして、そこにこそ「忍耐と修練」は必要とさ

れるのだ。

以下に「忍耐と修練」の様態を確認していこう。まず、「修練」の前提として次のようなことが語られる。

修練と言ふことは、口に言ふのは易いが、さてこれを実行する段になると、中々難かしい。修練には無数の度数、階級があつて、これだけ修練したら、これでまア満足だといふやうなことが出来ない。(一編一)

「修練」には完成形が存在しない。それが半永久的な「型」の打破を導き出す条件でもあろう。第三編「初学者の爲めに」から例を挙げる。

写生も初期の中は、頭脳の混乱の爲めに、其取捨の標準が定らぬ。林を書くにしても、どれだけ書いて好いか、どれだけ書けばその総てか出て来るかそれが分らぬ。これを名けて僕は頭脳の混乱といふ。処が、段々熟練して来ると、取捨が自づから解る。(三編一)

「写生」ないし「観察描写」という創作法は、これも『小説作法』の核を爲し、凡例で「唯、この一小冊子によりて、観察描写の方法に得るあらば、著者の願足る」と述べるほどだが、その「写生」「観察描写」のためにも「熟練」が必要とされる。ただし、その達成は容易ではない。

材料の取捨の上手というのはまた本当ではない。これはや、もすると型に入つて出られなくなる。材料の取捨はしないでも、それを総て書いても、それがくだくだしくならぬようにならなければ、本当の写生が出来たと謂へない。(略) 其林の総てを書いて、もう其林は世界に一つしかない林といふことが明にならなければ——かうならなければ写生の本意は達せられぬと思ふ。頭脳が整頓して来ると、何んな複雑な事件でも人物でもそれが分明と浮ぶ。(三編一)

すなわち、一見達成したかと思える「取捨の上手」は「本当」ではなく、その上にはさらに高次の目的「写生の本意」があり、ためにより重要な「熟練」が存在するのである。

三編では叙事文を「記事文」と「叙事文」の二種に分け、「叙事文」をさらに「説明式」と「描写式」に分類するなど、『小説作法』中でも目立って詳細・具体的である。だから次の箇所で言われるような「活用的方法」などは一見、いかにも「作法」を思わせる。

記事文を書くには、簡潔と敏捷とを貴ぶ。絢爛な筆致などといふものを眼中に置かず、何でもきび／＼と肯綮に当つたことを書いて行く。洪水の記事、火災の記事、人殺の記事、政治界の記事、市井の記事、これを正しく観察して簡明に書く。今の投書家には、この記事文を旨く書く人は沢山無い。叙事とか抒情とか感想とか、所謂術としての文章は中々上手な人があつて、大家も三舍を避くるものもあるが、活用的方法を以て記事文を練習し、如何なる事件をも簡潔に描き破る人は少い。これと謂ふのも、年少氣鋭、空想ばかりを基礎にして居るので、さういふ人生に必要なものを夢にも知らず。さういふことを寧ろ手を着けるのを卑しんで居るのであらう。(三編二)

しかしここでもより強調されるのは、「練習」の必要性である。初学者たちが「練習」を忌避することに、記事文巧者の不在の最大要因があると訴えているのだ。加えて、

実際に就いての詳しき写生、曾て古人の書いた物語り、改作、人なら聞いた話の忠実なる記述等を熱心に遣つて、段々熟達して、これなら人に見せても好かろうといふ自信が出た時、先輩に見せて其批評を聞くが好い。けれど敢て先輩を盲信するには当らぬ。好きは取り悪しきは捨てるといふ判断力を持つことが必要だ。(三編二)

先達者の盲信を禁じている。自分自身の「熟達」こそが肝要とされる。さらに言えば「先輩」もまた「熟練」の途上であるはず、という考えが伺えもしよう。

先述の通り、『小説作法』中でも第三編はいかにも文章教育という感があるのだが、その結論は全て、「熟練」の必要性に収斂されてしまう。事情は第四編「叙事、抒情、会話」でも同じである。

最初は、到底世の中の複雑した事象が、秩序立て、分明と頭に映つて来ることなどは決してない。必ずごたごたと何が何だか解らぬやうに入つて来る。従つて、筆も何処から何う着けて好いか解らない。それが段々熟練して来ると、や、秩序立つて来て、ある時の感じとか、ある時の言葉とかが兎に角さう混乱せずに出て来るやうになる。(四編二)

これなどは、敢えて言えば、アドバイスとしてほとんど成立してはいない。「熟練」は結果を導くためのものではなく、解決策としても機能しない。それはプロセスとして要求されるのであり、『小説作法』において最も重要なのはそのプロセスなのだ。

しかも「度数」「階級」などとあたかも段階的な発展を思わせる語彙が用いられるのだが、『小説作法』が描き出すのは何がしかのフローチャートのようなアルゴリズムというよりは、極めて直線的な図式である。換言すれば、フローチャートのな成功の構図が『小説作法』では意図的に排除されているということである。

『Le Roman』から『小説作法』へ、という流れの中で見ると、結果とプロセスは価値転倒を起こしている。ここに『小説作法』が「作法」を否定するための戦略がある。絶対的な結果⇨模範に即した文章向上が大前提としてある「作法」を小説から排除するには、小説と「作法」を言葉の上で二項対立させたように、結果とプロセスをも分離し、プロセスの重要性を誇張せねばならなかったのである。

プロセスとして最重要視される「修練」の概念は、同時代に存在した「修養主義」とも響き合う。筒井清忠氏は、明治三十から四十年代、立身出世主義に陰りが見えた時代において成立した「修養主義」が「強力なイデオロギー」となり得たのは「『立身出世』からの離脱者の鎮静作用」を担ったからだと述べている⁽⁹⁾。すなわちモラルの育成を至上とし、世俗的な栄達や成功を否定するその傾向が「立身出世」に疲弊し逸脱した人々に受け入れられたのである。

『小説作法』もまた、メリトクラシーから弾き出された青年たちに、「修練」することの重要視を要求した。先に引用した箇所に加え、次のような表現も見えておきたい（傍線引用者）。

・百の修練には、百にだけしか映らぬ。千の修練には千にしか映らぬ。万には万、億には億と、進めば進むほど其機能が細かく映る。（一編一）

・厭な経験は二度としたくない。痛い刺戟物は成たけ避けたい。けれど其経験を二度も三度もさせられると平気になる。（一編二）

・では、其術は何うして達せられるか。これが鳥渡口でも言はれぬ問題で、要するに熟練である。五年筆を持った人と十年筆を持った人とは、天才の上は別として、必ず其妙所に違ひがある。（三編一）

「修練」「経験」「熟練」といったキーワードには数字が隣接し、反復が強調されることになる。何度も繰り返し、絶えず「型」を回避するために続けられる大いなるプロセス。これは、どうしたら上手い小説が書けるのかと、即時

結果を求め、成功を得ようとする「初学者」へのカウンターとなるだろう。より厳密に言えば、メリトクラシーから半ば弾かれながらも、未だ成功への願望を熾らせる青年たち、イデオロギーに翻弄され、願望を増幅された者たちを鎮静化する意図を持っている。それ故、「馬鹿な熱心と伶俐な熱心とがある」（三編一）と初学者の熱意をコントロールしようとするのだ。

すなわち「修練」は「作法」への冷却装置であり、「文章世界」が高めた投書・創作熱への冷却装置でもあった。

しかし、『小説作法』にはここまで見てきたような厳格さと鎮静作用しか存在しないのかと言えば、そうでもない。この時期、田山花袋という人物が文学青年の欲望増幅を担い続けたことは別にしても、『小説作法』一巻には創作熱を湧き立たせる効果、換言するなら、厳しい「修練」を理解しつつなお邁進させる（あるいは「修練」の厳しさを無視させるような）言説も見受けられるのだ。

それは「修練」と類似する「経験」という語彙と共に現れる。『小説作法』ではしばしば花袋の「経験」が、「小説を書く方法は難かしいから、此処に私のこれまでの経験を言つて見る」（二編一）といったようにやはり、「作法」の代案として明言される。これらは多分に失敗談を含むが、失敗を経由し文壇の中核に上り詰め、いま現に『小説作法』なるものを記述する生産者^{オレのナイン}花袋を背後に置いた際には、結果的には成功談となり得る。

また、「経験」が花袋の生成する文学史²⁰と同調させられている点にも注目せねばならない。第二編「私の経験」と第八編「今の文芸と昔の文芸」を併読すればそれは一目瞭然である。

かつて「神来」（インスピレーション）を尊び「空想」で小説を書いていた花袋が、やがて「実際」を重んじ、「結構沢山な新聞小説」を読まなくなり「大きな事件より小さい日常」に「深い意味」を感じていく。当初は「センチメンタリズム」に沿っていたが、「モウパッサン」などの文学によりその破壊を経験し²¹、やがて「自然」の力の大きさ、

「自然の大きなコンポジション」を発見していく。第二編はこのようにまとめることができるが、こうした姿はそのまま、第八編における文学史記述に重なる。すなわち、「感興などで小説を書いて居る時代」が終わり、「数学的計算と官能的感觉と正確なる経験を基礎」とした「事実に近い想像」が要求されるようになり、「結構をつくつた」時代を脱し「大きな自然の結構に向い」、「本能」という「自然の囁き」に「モウパッサン」らのように「思想を動かさなければならなくなった「今の文芸」状況である。

この一致は語彙の面からも巧妙になされている。経験と文学史の合流は、双方に必然性・説得力を与える。「自然の囁き」に従い修練を重ねることが、自分の創作を文芸の真理へと導いてくると、『小説作法』は通読することでそのような読み取りを誘導する構造になっているのだ。

経験談Ⅱ文学史、という二重写し構造は、初学者たちが、これからたどるその長い道の、正しさを保証する。記述者Ⅱ田山花袋の「経験」は、「修練」を続ければ、いずれ到達できるロールモデルとして開陳されたのである。

ま と め

「修練」ないし「経験」という概念が『小説作法』の中で果たした役割をまとめてみよう。

i 小説と二項化され排除された「作法」に代わる旗印

ii 文章教育的な話題の結論

iii 結果からプロセスへの価値転倒

iv 即時的な結果を求める声への冷却装置

v ロールモデル

以上の効用をもつて、花袋は小説作法書という課題をクリアしようと試みた。

いかに「作法」を迂回しつつ一貫した進路を示すか、という課題の中で論じられねばならなかった『小説作法』は、結果として「小説を書く方法」としては機能性の低いものになってしまった、今日そう受け取れることは容易であろう。けれども、小説作法書という形態の書籍の発生期において、それが当初は要請された課題であったこと、その状況下、迂回しつつも語り切った『小説作法』が存在したことは、やはり特筆しておかねばならない。ある種の生物が外敵の攻撃を回避することで進化するように、「小説の書き方」を説く書籍、その語るべき内容も、既存の作法書に反発しようとする力で生成されたのである。

また、『小説作法』が「通俗作文全書」という作法書シリーズの趣旨に反発した姿からは、当時の小説が特権性を主張し始めた様も、確かに見られる²²⁾。

附 『小説作法』目次・初出一覧（初出は全て「文章世界」）

第一編 小説と作法

一 修練（明四十二・四・十五「文章講壇」中の「修練といふこと」一部増補）

二 人格問題（同「文章講壇」中の「芸術と人格」一部増補）

三 懺悔録と小説（新、ただし明四十二・四・十五「評論の評論」一部使用）

四 自然といふこと（新）

第二編 私の経験

一 神来と空想（新）

二 センチメンタリズム（新）

三 センチメンタリズムの破壊（新）

四 傍観的傾向（新）

第三編 初学者の為に

一 文章をかくこと（明四十・十・一「小説作法」一・二、一部改稿）

二 普通の文章（同「叙事文作法」）

三 一人称と三人称（同「小説作法」四）

第四編 叙事、抒情、会話

一 結束的叙事（新）

二 表面の現はれ（明四十二・五・一「文章講話」中の「叙述と修練」大幅増補）

三 抒情と心理解剖（新、ただし明四十二・四・十五「評論の評論」一部使用）

四 情緒（新、明四十二・五・一「文章講話」中の「作者と作品」一部使用）

五 会話の変遷（新）

六 地方語（新）

第五編 ローカル・カラー

一 地方の特色（明四十二・五・一「文章講話」中の「ローカル、カラー」一部増補）

二 日本の作者（新、ただし同「ローカル、カラー」一部使用）

第六編 読者と作者

一 読者（新）

二 読者から作者（新）

第七編 観察と描写

『小説作法』における「忍耐と修練」

『小説作法』における「忍耐と修練」

- 一 観察(明四十二・五・一「文章講話」中の「観察と第一印象」一部増補)
- 二 男と女と(新)
- 三 天然と季節(明四十二・五・一「文章講話」中の「季節といふこと」)
- 四 描写(新)
- 五 外面描写と内面描写(新)

第八編 今の文芸と昔の文芸

- 一 想像と事実(新、ただし明四十二・四・十五「評論の評論」一部使用)
- 二 結構(新)
- 三 完全と不完全(新)
- 四 本能といふこと(新)

第九編 明治名作解題

- 一 初期(明四十・四・一「明治名作解題」)
- 二 紅葉、露伴時代(同)
- 三 日清戦役以後(同)

第十編 余談

- 一 文章の調子(明四十・八・十五「文章講話」中の「文章の調子」)
- 二 単裨と複裨(明四十・十・十五「文章講話」中の「単裨と複裨」)
- 三 空想の扱ひ方(明四十・十一・十五「文章講話」中の「空想の扱ひ方」)
- 四 雑談のをり(同「文章講話」中の「従軍記者」)
- 五 写生といふこと(明四十・七・十五「文章講話」中の「写生といふこと」)
- 六 紀行文について(明四十・六・十五「文章講話」中の「紀行文について」)

七 これからの文章（明四十・五・十五「文章講壇」中の「これからの文章」）

一覽作成には『定本花袋全集 第二十六卷』（平成七年六月 臨川書店）解説、および戸松泉氏の「田山花袋『文章世界』掲載著述一覽表」（『日本文學』第五十一卷 昭和五十四年二月 東京女子大学）を参考とし、「文章世界」と照らし合わせながら補完を行った。なお、鼈頭「雜文集」は『定本』の記載に補完を加える必要がなかったため、割愛した。

注(1) 例えば明治三十七年四月に文学同志舎から發刊された小林豊次郎（紫軒）『美文組立法』には美文の「雜種」として「小説」の項目が設けられている。

(2) 明治十八年から十九年にかけて刊行された坪内逍遙『小説神髓』の下巻（第五冊から九冊）もまた、第五、第九冊を指し、「小説法則總論」「文体論」「脚色の法則」「時代小説の脚色」「主人公の設置」「叙事法」で構成され、小説をいかに書くかを具体的に述べたものである。しかし『小説神髓』は小説という文化そのものを成り立たせるために書かれたという性格を有し、初心者を対象としていないために、ここではいったん除外している。

(3) 上巻下巻一組で、口述筆記録とされる。上巻は小栗風葉・柳川春葉・田口掬汀・徳田秋声四名、下巻が無記名。
(4) 扉には七月新刊の文字がある。また、国立国会図書館蔵の初版本奥付では發効日に墨で訂正（七月四日）が入っており、実際には書店に並んだのは七月だとも思われるが、手元の初版本奥付には訂正がないため、今回は六月發刊として記載した。

(5) この類の書籍には北川扶生子氏『漱石の文法』（水声社平成二十四年四月）が詳しい。北川氏はこれらを「文範集」と呼称した。

(6) 大岡昇平『小説家夏目漱石』（筑摩書房 昭和六十三年五月）四一頁。
(7) 川端康成『新文章読本』（あかね書房 昭和二十五年十一月）一五頁。

『小説作法』における「忍耐と修練」

(8) 明治三十六年、大学館からは落合の著作が『小説著作法』を含め三作刊行されている。『女子職業案内』と『写生画法鉛筆水彩』（大槻鹿輔との共著）がそれで、落合が大学館側の要請にジャンルを問わず応じていたことが伺える。なお、同年には一家の道楽息子が小説家を志す滑稽小説『小説道楽』も井上唾々（精二）により著されており、大学館側の「小説」への興味が伺える（以後、三十八年から、大学館は盛んに探偵小説、家庭小説、滑稽小説などを出版していく）。また、三十六年の池田錦水『美文指南 創作自在』、三十七年の内藤鳴雪『俳句独習』など、文章指南を打ち出す流れはこの出版社にも存在していた。

(9) 和田謹吾『平面描写』論の周辺——注釈（『明治文学全集六十七 田山花袋集』所収 筑摩書房 昭和四十三年三月）三八一頁。

(10) 森田三咲「明治期の小説作法——作法書研究の前提と可能性」（リテラシー史研究）第六号 早稲田大学教育学部 平成二十五年一月。氏の論としては他に『文章世界』における作法言説——間接的な小説作法の創出——（『近代文学研究と資料』第二次第七集 早稲田大学大学院教育研究科 平成二十五年三月）がある。

(11) ただし、青年たちの目的がさまざまプロの作家になることだったとは限らない。「文章世界」がまさにそうした場であったように、投書という発表形式が青年たちに眼差されていたことは言うまでもない。投書雑誌で受賞すること、賞金を獲得すること、それによって雑誌内に形成された投書家コミュニティで名声を得ることを目的とした者も多いだろう。

(12) 永井聖剛「文章『世界』を生きた中学生たち——『中学世界』から『文章世界』への移行——」（愛知淑徳大学メディアプロデュース学部論集）第一号 愛知淑徳大学 メディアプロデュース学部論集編集委員会 平成二十四年三月 一二頁。

(13) 紅野謙介「『中学世界』へ——博文館・投書雑誌における言論編制」（『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』所収 新曜社 平成十五年三月）一一三―一四頁。初出は『季刊文学』四巻二号（岩波書店 平成五年四月）。

(14) こうした物言いそのものは花袋の常套手段だったことは留意しておくべきだろう。例えば「通俗作文全書」第三編にあたる『美文作法』（明治三十九年十一月）でも「今の美文と言ふものは、もう駄目であると私は信じて疑はぬ」という一文が見える。

(15) 川端は『小説作法』の読者は、そういうアイロニイや、アドバイスを、期待しているわけではないからである」

との立場から、飽くまで初学者の求めに応じようとしている。このスタンスは花袋と異なるものだが、あるいは川端自身が『小説作法』の読者として覚えた失望が反映されているのかも知れない。引用は『小説入門』（要書房 昭和二十七年三月）一三―一四頁。

- (16) 『東京の三十年』（博文館 大正六年六月）に「モウパッサンの名は、上田君の持つてゐた“Ode Number”」（引用者注 ママ。正しくは“The Odd Number”）といふ短編集で始めて知り、つゞいて、『ピエル、エ、ジェン』を日光の洋書店で買ったが」（『丸善の二階』）とあり、“Pierre et Jean”は花袋にとつて初期のモウパッサン体験だった。

- (17) 鈴木力衛訳「序『小説』」（『モウパッサン全集』）所収 春陽堂 昭和四十年十二月）五七三頁。

- (18) 無論、ここに同時代のイデオロギーを見ることが重要であろう。こうした「型」の問題に言及するとき、『小説作法』は「^{モデル}漢文」を引き合いに出す。「千篇一律で、複雑した文体がない」（四編二）とあるように、漢文の史的意義を認めつつも、軌範を持つ文章の代表として、その作法性とも言うべきものを否定した。漢文脈からの離脱を背景とする自然主義の「形式蔑視」の風潮は、橘豊氏も作法研究の立場から指摘している（『書簡作法の研究』風間書房 昭和五十二年一月）。

- (19) 筒井清忠「修養主義の思想的課題」（『日本型「教養」の運命』）所収 平成七年五月 岩波書店 一六三頁。初出は「修養主義の説得戦略」（『ソシオロジ』第一一二号 平成三年十月 京都大学文学部社会学研究室）。

- (20) 谷沢永一は『近代評論の構造』（和泉書院 平成七年七月）の中で、「明治名作解題」（『小説作法』第九編として収録）を「現代の我われが思い描いている明治文学史観の枠組みを作った」「まことに決定的な事件」と評価した。花袋の文学史的な記述に関し、永井氏は自然主義作家としての自身を「意味づけする」ための戦略だったと考察している（『自然主義のレトリック』双文社 平成二十年二月）。

- (21) モーパッサンは『小説作法』内で名前の挙がる作家五十四名の内、登場箇所が十箇所と最も多く、その影響のほどが伺える。次点はゾラ、ツルゲーネフ、フローベールの五箇所。

- (22) 亀井秀雄『小説論「小説神髓」と近代』（岩波書店 平成十一年九月）によれば、英語圏で最初の小説方法論は、ベザント『フィクションの術』（一八八四年）である。こうした「術」の法則化の前提として初めて、小説は「芸術」の一分野だと主張されることとなった。『フィクションの術』や『小説神髓』の事件性とは比べるべくもないが、小説作法書が「小説」という言葉および文化の枠組みを微調整しようとする言説を展開していたことも事実であり、今後はそうした

「小説」の時代性という視点からも考察していかねばならない。

※『小説作法』の本文引用は全て初版本から行った。また引用に際し、適宜旧字は新字に改め、ルビは省略した。

(やまもと あゆむ・関西学院大学大学院文学研究科博士課程後期課程)